

Nievo, in due grossi volumi apprestati e presentati da Folco Portinari (Nievo, Vol. I *Romanzi, racconti e novelle*; Vol. II *Le confessioni di un italiano, scritti vari*). Nella collana «Classici Italiani» diretta da Walter Binni, e pubblicata dall'editore Zanichelli di Bologna, sono usciti due nuovi volumi: *Boccaccio*, a cura di Bruno Mayer, e *Manzoni*, a cura di Cesare Federico Goffis. E l'editore Cappelli ci ha procurato, nell'interessante «Biblioteca dell'Ottocento Italiano» diretta da Gaetano Mariani, *Tutte le opere* di Igino Ugo Tarchetti per le cure di Enrico Ghidetti.

Occorre poi dare notizia di altre edizioni di classici avvenute al di fuori delle tradizionali collane, ma che sovente la vincono su molte di quelle per rigore filologico e impegno scientifico del tutto particolare. Valgano alcuni esempi, molto encomiabili: la ristampa della *Rettorica* di Brunetto Latini secondo il testo critico già fissato da Francesco Maggini ed ora presentato da Cesare Segre (Firenze, Le Monnier); il terzo volume dell'edizione critica della *Commedia* dantesca, sulla scorta dell'antica vulgata, a cura di Giorgio Petrocchi (Dante, *Purgatorio*, Milano, Mondadori); la nuova edizione del *De situ et forma aque et terre* di Dante, a cura di Giorgio Padoan (Firenze, Le Monnier); l'edizione critica delle *Rime* di Maestro Antonio da Ferrara (Antonio Beccari) e quella delle *Lettere* di Bartolomeo Cavalcanti stampate, a cura rispettivamente di Laura Bellucci

e di Christina Roaf, nella «Collezione di opere inedite o rare» della Commissione per i testi di lingua di Bologna; il secondo volume del *Carteggio* di Michelangelo, a cura di Paola Barocchi e Renzo Ristori, con testi di Michelangelo e dei suoi corrispondenti dal maggio 1518 all'agosto 1523 (Firenze, Sansoni); due nuovi volumi della monumentale edizione delle *Vite* del Vasari curata da Rosanna Bettarini (una delle allieve più sicuramente ferrate della scuola di Gianfranco Contini) e di Paola Barocchi, a cui tanto dobbiamo per testi e commenti dei nostri «artisti» del Cinquecento (Vasari, *Le Vite*, «Testo» vol. II; «Commento» vol. I, Firenze, Sansoni); il volume quinto dell'Edizione Nazionale delle *Tragedie* di Vittorio Alfieri (*Agamennone*, a cura di Carmine Jannaco e Raffaele De Bello, Asti, Casa d'Alfieri); e infine la terza ed ultima parte degli *Esperimenti di traduzione dell'Iliade*, curata da Gennaro Barbarisi per l'Edizione Nazionale delle opere foscoline (Firenze, Le Monnier).

Ma non è consentito chiudere una rassegna come questa senza segnalare la pubblicazione preziosa del primo volume dell'*Epistolario* di Benedetto Croce (Napoli, Istituto Italiano per gli studi storici). Si tratta di una scelta di lettere (1914-1935) curata dallo stesso Croce, cioè da un autore a cui ormai si addice, proprio in prospettiva storica, la definizione di «classico».

LANFRANCO CARETTI

LETTERATURA FRANCESE

La scrittura di Butor

Ci piace stavolta presentare ai nostri lettori non un libro compiuto ma un saggio, assai importante, d'uno dei maggiori rappresentanti del «nouveau roman»: Michel Butor. Uscito sul numero di dicembre 1967 di «Critique», il saggio intitolato *La critica e l'invenzione* ci pare che venga incontro a suffragare una serie di riflessioni che qui in Italia trovarono modo di esprimersi nell'immediato anteguerra, quando si discusse a lungo del critico

come scrittore e della necessità dell'invenzione per la critica; ma anche ci pare che vengano meglio a distinguersi quelle riflessioni dalle attuali idee di Butor. Oggi che i tempi sono cambiati, in meglio tutto sommato, ci pare, oggi che la riflessione critica è più avvertita, e che il crocianesimo ha allentato la sua stretta, che per lo meno è in atto da noi un processo d'informazione non delimitato dalle frontiere, ci fa piacere trovare conferme ad antichi pensieri, a preoccupa-

zioni che hanno almeno più d'un quarto di secolo. Né ci pare che tali idee abbiano perduto il loro mordente in quest'era di strutturalismo trionfante. Anzi ci pare tanto più necessario porre l'accento sul carattere inventivo che comporta ogni operazione critica, quanto più sono in funzione i computers e le macchine elettroniche e i calcoli delle probabilità avvicinano all'integralità della verifica nel campo fulmineo del probabile. Ciò determina appunto la necessità della scelta, la limitazione del probabile data dall'invenzione, che esalta del probabile solo quanto le serve a costituire una esperienza in atto. Il valore sperimentale della letteratura novecentesca ci pare una delle sue caratteristiche meno smentibili: una funzione del suo valore è proprio la sua integrale sperimentale. Ora sappiamo che il proprio dell'esperienza consiste nel confermare come reale quella parte del probabile che può essere adoperato a un tal fine: Bonnefoy direbbe, che può essere reso improbabile. E se lo scrittore è, come è secondo lo Jaspers richiamato da Georges Blin, tanto più un uomo « costretto dal possibile ». Ebbene, l'invenzione novecentesca consiste proprio nell'inventarsi le strutture della funzione a cui l'opera deve adempiere: è un'invenzione di strutture che significa l'invenzione di funzioni già ignote prima della loro messa in opera. In questo sta la sperimentale della letteratura novecentesca, il suo ripartire da zero, il suo radicale antitradizionalismo formale.

La scrittura, per Butor, modifica il luogo e il tempo in cui si evolve: esiste una sorta di fisica espansività degli emblemi della scrittura che sommuove e modifica in modo integrale ogni situazione preesistente non solo critica ma creativa e anzi della realtà stessa. È quella di Butor una posizione, trasposta nel seno dell'*écriture*, ma simile all'*horror vacui* dell'epoca ellenistica per cui spazio e tempo devono essere occupati da una proliferazione di segni, in questo caso di segni scritturali, che non ha altra possibilità di delimitazione che nella sensazione del raggiungimento del plenum quantitativo: è un *horror vacui* simbolico, del corpo-simbolo, ammesso che il concetto di spazio sia un concetto di relazioni tra

corpi, in questo caso tra corpi-simboli; dunque un concetto simbolico che si avverte saturandosi, cioè avvertendosi al limite della propria espansione corporea. Perché, sì, Butor è stranamente, con tutta la sua finezza interlocutoria, uno scrittore quantitativo: dove avverte la sensazione fisica dell'impenetrabilità dei corpi, lì anche, ma solo a quel punto, si ferma la proliferazione fantastica degli emblemi scritturali. Uno spazio si dà per esaurimento dello spazio, cioè della sua concreta, direi corporea, simbologia; un tempo è tale perché modificabile solo per esaurimento d'ogni possibilità dimensionale che esso pone.

La « modificazione » avviene per compenetrazione di momenti simbolici intesi nella loro interrelazione corporea, fino al senso del plenum del simbolo-corpo rispetto allo spazio-tempo che esso ipotizza: una unità perfetta ma anche bloccata dalla sua stessa ulteriore mancanza di obiezione al possibile. E se modificare è soprattutto essere modificati, la fine di ogni possibile per Butor, mentre è piena sensazione dell'interrelazione, ne è anche il bloccaggio per saturazione reciproca. Il colmarsi di un vuoto concettuale è altresì la fine della stessa possibilità concettuale. Ed ecco come la ricerca accanita di un significato ridonda in Butor nella plenitudine stessa dei segni, nella *écriture* che non può non constatare il proprio limite per saturazione. Anzi l'*écriture* può dirsi in questo senso la modificazione stessa di ogni significato spinto al limite. Ma, anche, il limite dell'*écriture* è dato da un'impossibilità particolare, quella di varcare il proprio stato segnico, segnaletorio, dal non poter cioè imporre i propri significati se non all'interno stesso del segno, in una perenne referenza, dubitosa referenza, ai significanti. Mentre il cerchio, rigorosamente, si chiude nella propria modificazione (modificare è essere modificati), si chiude anche la possibilità per esso di modificare il mondo. Eppure Butor, e la contraddizione è insanabile, non crede che a una letteratura che, più che ad aggiornare se stessa, tenda a modificare il mondo. Il tragico butoriano è dato per sottrazione progressiva di possibilità. L'uccisione del segno è il « flagrant délit » a cui mira fatalmente la sua letteratura proliferatrice

di segni che si generano mostruosamente dall'interno di altri segni. E il segno può essere intanto divenuto ricordo, luogo, avvenimento: da rintracciare per cancellarne le tracce. È proprio nella quantità delle tracce, nell'entità preterintenzionale del proprio tracciato il segno d'una colpa che l'*écriture* si porta paradossalmente dietro e che lo scrittore cerca di cancellare appunto in quel far crescere all'interno del segno ineluttabilmente un ricordo, un luogo, un avvenimento: infine un significato che è l'arma inconscia del delitto sempre possibile. Poiché il valore da acquistare attraverso il segno costitutivo dell'immagine praticamente corrisponde al tentativo di risalire dall'immagine all'oggetto attraverso la serie ripetuta dei *coups de dés* segnici.

L'autore di romanzi ben noti tra noi come *L'impiego del tempo* e *La modificazione*, e poi del *Ritratto dell'artista come giovane scimmia*, il capo-scuela con Robbe-Grillet del « nouveau roman » (ma è questa una formula di comodo; siamo d'accordo con Barthes che la Scuola Robbe-Grillet non esiste), l'autore d'altronde dei due *Repertori* che costituiscono una ricchissima bibbia critica la quale rispetto alla riflessione di Robbe-Grillet ha il merito di essere meno condizionata dalla teoria e dunque meno condizionante per il lettore, applica stavolta le sue idee, connaturate a una tale concezione quantitativa dell'*écriture*, per fondere in un unico impulso, quello dell'invenzione, tanto ciò che sovrintende alla critica quanto ciò che sottostà alla creazione romanzesca. Il saggio è rigoroso: diviso in tre parti, nella prima proclama che « ogni invenzione è una critica », in quanto critica della letteratura, critica della realtà, critica della critica; nella seconda definisce che « ogni critica è invenzione », e qui a proposito della biografia come presunto optimum del tracciato critico ha parole pertinentissime che ci par utile portare a conoscenza dei nostri lettori: « Qualche anno fa, alcuni saggisti che si qualificavano da sé come 'vecchi', si sono indignati davanti ad altri a cui essi rimproveravano di fare del romanzo, d'inventare prendendo come punto di partenza i testi; essi invece, gente seria e fedele alla lettera, piuttosto che imbarcarsi in avventure

interpretative, preferivano la biografia. — 'Gli autori non hanno mai pensato questo', dicevano, credendo di condannare 'la nuova critica'. — Quando leggo quanto si scrive sui miei libri, non mi interessa di ritrovare quello che già so. Se non riesce che a propormi quanto già ho pensato io stesso prima di lui, non posso giudicare un tal commentatore che un allievo diligente. — Viceversa, se mi rivela qualcosa a cui io non avevo posto mente, ma che mi fa capire quello che mi era oscuro mentre scrivevo, lo considero un maestro. — Ma basta sfogliare l'opera di uno di questi biografi per sorprenderla in ogni pagina in flagrante delitto di romanzo ».

Nella terza parte Butor così esordisce: « Il poeta o romanziere che si riconosce contemporaneamente come critico, considera incompiuta non solo l'opera degli altri, ma anche la sua; sa che non ne è il solo autore, che essa appare in mezzo alle opere antiche e sarà continuata dai suoi lettori. — Critica e invenzione rivelandosi come due aspetti d'una stessa attività, la loro opposizione in due 'generi' diversi sparisce a vantaggio dell'organizzazione di forme nuove ». E poiché « noi scriviamo sempre *dentro* la letteratura », ecco Butor constatare il valore parodico dell'operazione letteraria che in tal modo rinnova perpetuamente tutta la letteratura nel rinnovare se stessa. Ed è questo il valore eminentemente « quantitativo » che abbiamo rilevato nell'opera di Butor, il quale, « poiché l'opera deve essere indefinitamente continuata dai suoi lettori », può alleviare solo nel senso della parodia la quantità, passata o futura, in qualità.

Ma la parodia ha già valore alessandrino, intendendo appunto critico: è una forma che si pone e si dà solo in quanto si pone e si dà come critica delle forme preesistenti. Ci pare a questo punto più giusto pensare che lo scrittore, critico o creatore che sia, e dunque sempre dotato di invenzione, scriva sì « *dentro* la letteratura », ma scriva sempre quanto non è letteratura, scriva perché non è « *dentro* la letteratura »: scriva appunto per esservi, per sciogliersi dalla « nebulosa » saussuriana. La scrittura diviene letteratura, cioè recupera i suoi valori estetici, solo in quanto si pone come

antitesi immediata e flagrante a ogni esteticità. Anzi la scrittura è la limitazione ogni volta rinnovata dell'esteticità come dato acquisito. E quelli che siamo soliti considerare come valori estetici si costituiscono come tali solo in quanto la necessità del presente si trasforma un po' per volta in dato storico. I valori estetici sono recuperabili solo nella storia, sono la stessa «descrizione storica» dell'opera d'arte. Prima i valori estetici sono dei «non valori»; meri simboli, sono l'at-

tualità stessa del presente nel suo fondo più impulsivo, in una futurabilità che è atto assoluto di presenza, l'allegria stessa dell'essere. Lo strutturalismo infine, a che altro mira se non a recuperare nell'opera i «non valori», cioè questa sua primordialità poetica, a coglierne la *poiesis* prima che l'esteticità vi si incrosti sopra nascondendo la libertà formatrice del simbolo in una statica di forme simboleggiate?

PIERO BIGONGIARI

LETTERATURA INGLESE

Tre poeti e un libro solo

Omar Khayyam, astronomo, matematico e poeta persiano morto intorno al 1123, è stato conosciuto in Europa alla metà del secolo XIX per la traduzione delle sue *Rubaiyat* (cioè quartine) fatta da Edward FitzGerald. Sono quartine concluse, quasi un epigramma ciascuna, ma anche vagamente legate fino a costituire una specie di poemetto in cui si uniscono l'elogio dell'ebbrezza procurata dal vino e la contemplazione della morte. Viene fatto di pensare ad Orazio, e più ancora all'Arcipoeta, che di Omar Khayyam fu quasi contemporaneo; ma è solo coincidenza di temi, mai di immagini.

Per di più, nel caso delle *Rubaiyat*: sono queste, davvero, soltanto un poemetto bacchico che risolve nel vino una stoica certezza di morte? Di massima gli iranisti europei non vogliono vederci di più; quelli persiani, invece, preferiscono leggerlo allegoricamente: ed allora l'ebbrezza non sarebbe che il simbolo dell'estasi procurata dal Divino Amore. Sembra infatti che nei suoi ultimi anni Omar Khayyam abbia abbandonato cattedra e onori per darsi alla vita ascetica. (Ma i manoscritti delle *Rubaiyat* son molti; e molto dipende dal testo che si predilige).

Nel 1859 (e nelle successive edizioni) il FitzGerald accettò senza riserve l'ipotesi bacchica;

anzi, per sostenerla ancor meglio, eliminò diverse quartine, mutò l'ordine di alcune, e poi, traducendo anche troppo liberamente, rivestì tutto il poemetto di uno splendore orientale tardoromantico sottolineato dal metro che pur rispecchiando fedelmente quello originale ha in inglese un suo particolare languore. La fusione, nel seno stesso dell'immagine, dei temi del vino e della morte, la dolcezza del verso e l'epigrammaticità gnomica delle singole quartine hanno fatto delle *Rubaiyat* di Omar Khayyam secondo FitzGerald un classico del decadentismo, tanto che la poca fedeltà al testo (sia parole non capite, sia immagini completamente mutate per necessità di metro) è passata in seconda e terza linea. Gli iranisti cominciarono subito a protestare, ma fino a ieri senza successo: le loro traduzioni, fedeli o no, non potevano competere letterariamente con quella del FitzGerald; tanto meno finché proprio le infedeltà del traduttore andavano incontro al gusto del tempo.

Caduto questo, anche l'Omar Khayyam del FitzGerald cadde in ombra. Ma alla fine dell'anno scorso, a Londra, da Cassell è uscita la nuova traduzione delle *Rubaiyat* di Omar Khayyam (la traslitterazione dei nomi è un poco cambiata) per opera di Robert Graves e di Omar Ali-Shah. Quest'ultimo è un dotto poeta persiano; Robert Graves è fra i poeti maggiori della generazione